

A senhal: a név neve

Vajon a trubadúr senhal része-e a kratüliánizmus nagy történetének? Miben áll az értelme, ha van? Hol ragadható meg kitüntetett helye, ha van, a szavak geográfiájában? Mi a senhal referenciája? a hölgy? a szerelem? a szerelmi ének? a szerelem helye? Milyen út vezet hozzá, e helyhez, ha vezet?

A senhal jelentéséhez a modern költői reflexión keresztül közeledni: egyáltalán nem jelentheti a szoros értelemben vett filológiai stúdiumok lebecsülését, csak azt, hogy ezeknek is megvan a maguk helye és illetékessége. A nem-filológusi, de a hagyománnyal és a múltal idővel komolyan számot vető költői reflexió védhető: nem árt elménk eleve *poétikus* mivoltához fordulni e *défense*, a költői gondolkodás védelme során. Jacques Roubaud, mert most főleg róla lesz szó, e szemléletet így helyezi el egyéb más nézőpontok között, amikor a - - kezdetben páratlanul egységes, de a 14. századra szétszóródott természetűvé vált -- *canso* -- "hatástörténetéről" beszél: "A szerelmi ének" hangja az egész középkor Európában szétáradt, elvegyülve a zajjal: a szerelmi történet, a *roman* zajával: szinte lehetetlen túlértékelni a befolyást, melyet életfelfogásunkra, életünkre, a zene, a költészet felfogására gyakorolt. Hulláma mind közelebb jött, mígnem elért minket: ugyanakkor egységessége hiányzik. Nem tehetünk mást, mint hogy rekonstrukciós erőfeszítéssel elképzeljük, amelyhez kétségkívül szükségyszerűen kell történelmi, filozófiai, zenei, metrikai elemzési ... kutatások segítségét igénybe venni, vagy a költői gondolkodás segítségét, amely -- mint Pound példája mutatja -- kitüntetett helyet foglal el mindebben" (ROUBAUD, 1971, 2.).

Mint ismeretes, a költő, matematikus és formatörténész Roubaud az elmúlt évtizedekben egy nem kevésbé szuggesztív elgondolást alakított ki a tárgyról, ráadásul úgy, hogy *közben kialakult köztük*, Roubaud és Pound között, *egy átfogó vita a trobarról*, miközben számos lényeges részletkérdést illetően a két költő gyakorlatilag azonos álláspontot foglalt el. Ám a viszony a két "vízió" között nem nyílt, nem kifejtett, nem megjelölt: a vitát át- meg átszövik az elhallgatások. (S persze a vita kronológiailag elcsúsztatott: a *vision roubaldienne* időben Pound életének alkonyán és halála után formálódott ki.)

A továbbiakban e vita keretei közé helyezem bele a senhal és a név egész problematikáját: a név poétikai szemlélete az, amely mindkettejünkél -- és lényegében

ugyanolyan irányban -- elmozdítja a senhal szokványos, bevett, ha úgy tetszik, filológusi felfogását. Azt hiszem, ez az elmozdulás az, amely igazán érdeklődésre tarthat számot, nem a senhal jelenségének filológusi értelmezése tehát, hanem értelmének költői felmutatása.

Ha a trobarra vonatkozó általános értékítéleteiket vetjük össze, kettejük látásmódjában közös részint Arnaut Daniel és Guido Cavalcanti, ez utóbbinál különösen a *Donna me priegha...* kezdetű szerelemelméleti canzone jelentőségének megítélése. "A trobar legragyogóbb alkotásai (...), Raimbaut d'Orange vagy Arnaut Daniel művei majdnem teljesen társtalanok a középkori hagyományban (Guido Cavalcantit kivéve, az egyetlen itáliai, aki a legnagyobb trubadúrokéval azonos szintű.)" -- azt hiszem, ezt a mondatot Pound is leírhatta volna (ROUBAUD, 1993, 209.). Pound szerepe Cavalcanti és e doktrinális canzone 20. századi "életében" Roubaud számára összekapcsolódik Dantével, valamint e szerkezet visszatérésével Louis Zukofskynál az A 9-ben (ROUBAUD, 1973), s később Paul Blackburnnál. Roubaud tehát az érett középkori népnyelvű költészetek kutatójaként alaposan ismeri 1) Cavalcanti 1290 táján keletkezett canzonéját, ennek minden előzményével együtt; jól tudja, hogy 2) e mű szerepét miként jelölte ki Ezra Pound *A román szellem az irodalomban* című esszéjében; világos számára 3) az az alapos nyelvi-ideológiai interpretációs irány, amelyen belül Pound a si nyelvű szöveget alaposan újraolvasta Cavalcanti című tanulmányában; 4) számol Pound Cavalcanti-fordításával a *Translations* kötetben; 5) tudja, hogy e fordítás -- idézőjel nélkül -- teljes terjedelmében beépül -- Pound és csak Pound neve alá a XXVI., az ú.n. szerelem-cantóba, s azt is, hogy itt két változattal kell számolnunk, egy 1928-assal és egy 1934-essel;[\[1\]](#) 6) Pound kapcsán Roubaud utalt Zukofskyra, arra az *A foin lass...* kezdetű költeményére, amely formálisan ekvivalens Cavalcanti *Donna me priegha...* és Pound *A lady asks me...* kezdetű költeményével.[\[2\]](#) Tehát az intertextuális helyzet, stílusosan szólva, meglehetősen *compound*.

És akkor Roubaud nagyon nem ért egyet Pound kommentárjával és értelmezésével. Antológiájának bevezetőjében Cavalcantit és a sztilnovistákat határozottan leválasztja a trobarról a doktrinalitást illetően.[\[3\]](#) De a trubadúrszövegeket azért rendszeresen mint Cavalcanti-előzményeket is szemléli.

A megemelt nyelvű canzonében Guido használt egy szép, ritka szót, egy igen fontos helyen, szerelem és emlékezet szoros összekapcsolásának a helyén: *diafan*.[\[4\]](#) Szerelem úrhölgy,

Where memory liveth

it takes its state

Formed like a *diafan* from light on shade

Ahol él az emlék

otthonom ott van

Szülte mint diafant a fény s az árny

(Bendes Rita fordításában, mert Kemenes Géfin Lászlónál a diafan feloldódik a "Formája mint áttetsző fénynek árnya" sorban). Amikor Roubaud Giraut de Calansont mutatja be, a *Celeis cui am de cor e de saber* kezdetű canso kapcsán nem mulasztja el megjegyezni: "Az alábbi *canso* doktrinális és elméleti, hölgyének szentelte, aki a költő számára úrhölgy és úr és barát(nő). Az ajánlás mint a *canso* terve Guido Cavalcanti nagy "dona me pregha..." (egy úrhölgy kérdez...) *canzonéjának* az előképe, annak a *canzonénak*, amely vitán felül a "szerelemelmélet" legtökéletesebb kifejezése. Giraut énekét általában az 1200 körüli évekre keltezik (...)" (ROUBAUD, 1971, 395.). Másutt: "Guillem de Montanhagol az egyik utolsó nagy trubadúr. *A Legelső Trubadúrok...*-ban védekező érveléssel próbálkozik, hogy a szerelemről leválassza a ránehezedő konkrét és doktrinális veszélyt. Az *A Lunel* névvel való játék a hölgy alakjába a fényforrást a szerelmi fénytörésen keresztül viszi be: a "diafan test" az "amors" káprázatát erősíti fel tükörszerűen az örömig, és ez be van írva a nevébe (a kép megtalálható Arnaut Danielnél, és majd Cavalcantinál fog visszatérni)[5] (ROUBAUD, 1971, 402.). Ezek után nem meglepő, hogy a "diafan" test meglétét Roubaud regisztrálja a Pound által kitüntetett másik költőnél, Arnaut Danielnél, összekapcsolva a *Doutz brais e critz...* című canso két sorát a *Donna me priegha...* idézett helyével.[6] Találkozik tehát Arnaut és Cavalcanti (ahogyan találkoznak már Poundnak a román szellemről kialakított kulturális víziójában), de mintha ártatlanul, mintha először, a Poundra történő utalás nélkül. Mert Pound nem számolt a "diafan test" Cavalcanti-előtti előzményeivel. A *diafan* esete jól példázza az elhallgatásokkal átszőtt, töredékes vitát és beszélgetést a két költői látomás között.

De mi az alapvető oka a vitapartner eltakarásának, annak, hogy Pound nincs megszólítva? Természetesen részben a számos lényegileg közös elgondolás (amely ugyebár eltörli a vitát). De van egy másik ok, egy olyan ok, amelynek két történeti modelljét is megnevezi Roubaud: a Dante - Arnaut Daniel és az Eliot - Pound viszony, legalábbis a francia költő felfogásában. E két paralell, bár egy időben egymástól jócskán távoli viszonyt ugyanaz a szenvedély mozgatja szerinte: a *költőféltékenység*. Az a féltékenység, amelyről a *Fleur inverse* szerzője nem győzi unos-untalan ismételtetni, hogy betegség, a lélek szörnyű betegsége, mely bárhonnan támadhat, a szerelemből éppúgy, mint a tanár-tanítvány viszonyból vagy a testvérkapcsolat mélyéről. Igen érdekes az a gondolatmenet, amelyet Roubaud Dante és Daniel imaginárius, purgatóriumbeli találkozásáról és az *il miglior fabbro*

nevezetes szintagmájáról kialakított. Danténél e szó, a fabbro (a kovács -- itt a poéta egyik mesterségmetaforája) dicséret, s így, mint a firenzei költőnél mindig, szellemi gyilkosságot takar (a féltékenység virtuális gyilkosság és a legyilkolt virtuális feltámasztása, azt hiszem). A régi halott dicsérete a mostani élő, de a dantei költészet *miatt holtta váló* költőre vonatkozik, egyszóval halálos dicséret. Nézzük meg e szituációt közelebbről, Roubaud szemszögén keresztül!:

A *Purgatorio* XXVI. éneke a *Bujaság lángjai* címet viseli, s e lángok közül fog előbukkanni Daniel. Dante valószínűleg tényleg visszataszítóan rosszindulatú akkor, amikor azt a trubadúrt ruházza fel a bujaság vétkével, akit *vidája* éppen azzal jellemzett, hogy ő volt az, aki sosem remélhette vágyai kielégülését, aki a legcsekélyebb remény és esély nélkül szeretett.^[7] (Pound sokszor felhasználta Arnaut Daniel vidáját, patikamérlegre téve a szöveg minden egyes szavát; némely cantójában Périgord, Arnaut szülőhelye mindenféle többlettartalmakat hordozó jelkép. Egyik Arnautról szóló tanulmányát a vida indításával indította: "En Arnaut Daniel was of Ribeyrac in Périgord, under Lemosi, near to Hautefort...", ahhoz az Hautefort-hoz közel, amely a korai *Sestina: Altaforte* erődtítménye, de persze már Bertram de Bornhoz kapcsolva [POUND, 1974, 109.]). Slussz-passz, a dantei purgatóriumban Daniel mégis itt van, olyan lélekként, ki "vágyait állat-módra csillapította", Babits Mihály fordításában (DANTE, 1986, *Purg.*, XXVI., 84. sor). Itt találkozik Dante Guido Guinicellivel:

Guinicelli Guidó vagyok, ki már a
halálos ágy előtt bűnbánva hittem (92-93. sor)

-- ezért lehet a Purgatóriumban. E találkozáshoz kapcsolódik az első dantei szellemi gyilkosság, ugyanis ekkor Dante a már halott Guinicellit költőként ismét megöli, mondván, azért figyelt föl rá a szerelemnek a Földön elkötelezettek nagy kavalkádjában, mert

(...) "Szerettem drága vers-zenédet,
mely miatt még a téntád is szent marad,
mig nem ér az *új stíl* varázsa véget". (112-114. sor)

E passzus azt mondja, hogy én, Dante Alighieri, tanultam rengeteget az okszitán trubadúroktól, a szicíliai iskola költőitől és a sztilnovistáktól: de velem a sztilnovistáknak is (és így neked is, Guinicelli) -- befellegzett. Ekkor a sarokba szorított Guinicelli más költőt ajánl, önmagánál jobbat, maga helyett. Elmondja, hogy az Idő ellenében a percnyi Divat --

rosszul ítélkezve -- nagy költőnek állít többeket, érdemtelenül. Vannak, akik a trubadúrok között a legnagyobbaknak a "limoges-i dalnokot", Guiraut de Borneilt tartják, ugyanúgy, ahogy itt a si nyelvű költészetben Guittonét:

Inkább a *hírt*, mint a *valót* dicséri
az ily ítézés, és mielőtt a költő
értékét megismerné, megítéli.
Igy Guittonét is néhány emberöltő
dicsérte gondtalan, míg a valóság
kitűnt: hogy érdem nélkül tündökölt ő. (121-126.)

Ezt követően dicséri még Guinicelli Guittonéval (és Guiraut de Borneil-jel) *szemben* -- Arnaut Danielt. (Az a szellemi mozdulat, amellyel Pound a saját top-listája élére helyezi -- Cavalcanti mellett -- Arnaut Danielt, íme, megvan Danténél is, tehát Pound a maga erős értékelő gesztusának előképét megtámogathatta a hagyomány tekintélyelvűségével. Ám amennyiben Dante Guiraut de Borneil-t a *jobbik trubadúrnak* nevezi ("E fo meiller trobaire que[...]": itt van tehát a dantei *miglior!*), jobbnak, mint bárki más előtte és bárki más után [BOUTIERE-SCHUTZ, 1964, 39.], Peire D'Alvergne-ről pedig azt mondja a *vie brève*, hogy "a legjobb trubadúrnak tartották a világon, egészen addig, amíg fel nem tűnt Guiraut de Borneil" [BOUTIERE-SCHUTZ, 1964, 263, valamint SZABICS, 1995, 157.]. Ami annyit tesz, hogy a paralell dantei-poundi átértékelésnek, mind a kettőnek meg kellett küzdenie a kortárs kánonokkal.) Ugyanakkor az átértékelés során Dante vigyáz arra, hogy nehogyan önmaga fölé értékelje át Danielt. Ezért nem maga Dante dicséri meg a ribérac-i költőt (csak közvetve, hiszen mégiscsak ő írta a *Commediát*), s a dicséret csak Borneilhez és Guittonéhez *képest* érvényes. Milyen dicséret? Hát a híres mondat a fejezet 116. sorában, amely szerint Arnaut *il miglior fabbro del parlar' materno* -- ő a költészet jobbik kovácsa. Ha ez és így dicséret, akkor valóban halálos.

Amilyen mértékben ambivalens Dante viszonya a trobar hagyományához, olyan mértékben ambivalens Roubaud viszonya a dantei hagyományhoz. Mivel a trubadúrok szerelem-elgondolását valami mással váltotta fel, számára "az *Isteni színjáték* mindenekelőtt *amors*-ellenes háborús gépezet" (ROUBAUD, 1993, 207.), azaz, ha jól értem, valamiféle szellemi tank. Figyeljük meg, miként interpretálja például azt, ahogyan Dante -- Roubaud olvasatában -- Paolo és Francesca nevezetes szerelmi történetéhez (*Inferno*, V. ének) viszonyul: "A két árny, ismeretes, Paolo Malatestái és Francesca da Riminié, ők a legelső

lelkek, akik a pokolban Dantével beszélnek, a bujálkodók körében. Az a mély fájdalom, amelytől Dante "mint valami holttest" a földre zuhan, nem megbocsájtás, nem sajnálat, sem szeretetének megnyilvánulása, mint oly sokan hiszik, hanem elborzadás. Paolo és Francesca bűnbánat nélküli lelke örökre "halott lélek", és szerelmük örökre a végleges kárhozatra ítéli őket, jóllehet szerelmi vágyuk nagy volt és nemes" (ROUBAUD, 1986, 112). Azt hiszem, a példa világos: ebben az értelmezésben Dante, ahol csak teheti, eltaszítja magától a saját hagyományában benne levő trubadúr szerelemfelfogást.

Roubaud tehát a költőféltékenység motivációjával magyarázza a danieli *oda continua* (a Petrarca elnevezte sestina) dantei megerősítését az *Al poco giorno...* kezdetű sestinával, s egyszerre a forma lerombolását is az *Amor, tu vedi...* kezdetű költeménnyel (ROUBAUD, 1969 és 1973). Majd egy nem egészen váratlan fordulattal ugyanígy olvassa az 1922-es elioti ajánlást a *Waste Land* elején: "*Ezra Poundnak, a miglior fabbro-nak*". megfeleléseket állít föl:

Dante Alighieri-----Arnaut Daniel
Thomas Stearns Eliot-----Ezra Pound,

azaz azonosítja a dantei pozíciót az Eliotéval, a danielit pedig a Poundéval; Daniel Dante, a *Daniel*-fordítóPound pedig Eliot halálos dicséretének van kitéve. Az első oksztán sestina-költő (költői tevékenységét az 1180 és 1210 körüli időkre kell helyezniünk, BEC, 1992, 185.) és a legelső amerikai permutációs mű, a *Sestina: Altaforte* ("First published in the *English Review*, June 1909", MAKIN, 1978, 292.) között a Pound által megteremtett párhuzam egészen jól látható. Hogy ne álljon be ebbe a sorba, ráadásul Dante mellé!, Roubaud tehát nem dicsér -- ami nem jelenti azt, hogy ne munkálna benne a szellemi féltékenység Pound víziójával szemben. S közben megadja a féltékenységi sorok elsődleges modelljének alapját is: a végső alap tehát, mondja Roubaud, nem más, mint Daniel *neve*. Az Arnaut a kiejtésben pontosan ugyanúgy hangzik, mint annak a firenzei folyónak a neve, melynek hídján száműzetésekor Danténak át kellett haladnia, s ahová, az Arno partjára haláláig nem térhetett vissza. A riberaci trubadúr neve -- Roubaud Dante-olvasatában -- a költői féltékenység megjelölése.

(*kitérő: a Love by name és Gertrude Stein*)

De térjünk vissza a két költészettörténeti és poétikai látomás általános közös vonásaihoz!

Mind Pound, mind Roubaud egyetért abban, hogy a trubadúrok népnyelvű költészete az első *modern* európai költészet -- és ez könnyen belátható. Ám annál érdekesebb az a közös

kijelentés, amely szerint a trubadúr-típusú szerelem, a *fin'amors* megszületését és létét a *neve* alapozza meg. Pound első, 1928-as fordításváltozatában a canzone (pontosabban a canto) így kezdődött:

Because a lady asks me, I would tell
Of an affect that comes often is fell
And is so overweening: *Love by name*,
E'n its deniers can now hear the truth (...)

Hugh Kenner a későbbi változtatás indokát a következőkben látja: "Ezt pedig, igen, azért ejtette Pound, mert a jambikus alap "töltelék"-szavakat igényelt; a "fell" [vad, ádáz] a rímtől és nem a vadságtól (az olasz szó *fero*, a *ferox*-ból) függ, a kettőspont pedig nem adja vissza a Büszkeség és a Szerelem neve közötti, Guidónál nyílt, egyértelmű kapcsolatot" (KENNER, 1993, 303.). Az 1934-es változat így szól:

A lady asks me
I speak in season
She seeks reason for an affect, wild often
That is so proud he hath *Love for a name*
Who denys it can hear the truth now (...)

Kemenes Géfin László magyarításában (1975, 64.):

Egy úrhölgy kérd
én felelek illőn
Okát keresi az heves érzeménynek
Ki oly kevélyen *magát Szerelemnek hívja* (...)

Bendes Rita fordításában (1991, 100.):

Egy úrhölgy kérdez
felelek szépen
Tűnődik éppen, mért egy -- gyakran vad -- érzés,
Mely büszkén *Szerelem nevet visel* (...)

A kiemelés mind a négy idézetben tölem való, s azért emeltem ki ugyanazt az elgondolást mind a négy változatban, hogy bemutathassam: az első strófa, miközben azt mondja, a Szerelem létének okát ne keresd, rámutat létének megalapozottságára: *Love by name* vagy *Love for a name*. A név mint a Szerelem létalapja elgondolását a szöveg még kétszer megerősíti (a továbbiakban csak Bendes Rita fordítását idézem). Először a 10-14. sorban:

Nem kívánom bizonygatni sem
Vagy elmondani, hol lett
Honnan ereje s hatalma
Léte s mindama mozgás
Gyönyör, *mit úgy hívunk: "szeretni"* (...),

majd később a 16-19.-ben:

Ahol él az emlék
 otthon ott van
Szülte mint difant a fény s az árny
Mely árny a Marstól jő, hisz ott teremtetett
S érzést szül már *a puszta neve* is (...)

Joggal mondhatnánk, hogy ez Ezra Pound felfogása a XXXVI. cantóból, mi köze hát későközépkori szellemi állapotokhoz? Ám nem feledjük, hogy ezek *egyben* Guido Cavalcanti elgondolásai is a 13. század legvégéről, hiszen a XXXVI. canto teljes egészében tartalmazza a *Donna me priegha...* fordítását. Ugyanezek a szavak a *Translations* kötetben Cavalcanti szerzői neve alatt szerepelnek (Pound itt csak fordító), a *Cantókban* Pound szerzői neve alatt (Cavalcanti itt eltüntetett). S mivel vélhetőleg a trubadúrok tényleg nem voltak szerelem-ügyben doktrinálisak, Roubaud is Guido canzonéjára támaszkodva írhatta le a *Love by name* elgondolását. Tehát innen, Cavalcantitól ered az a felismerés, amely szerint a szerelem attól létezik, hogy van neve, el van nevezve.

Erősen kétséges, hogy ez a szerelemfelfogás ókori (görög-latin eredetű) lenne, annak ellenére, hogy igaz: számos és pontos ovidiusi reminiscencia található a trubadúroknál, és érezhető a középlatin retorika bizonyos hatása is. A trobar eredete továbbra is változatlanul homályos: a hagyományosan a kezdeteknek tekintett időszakot, IX. Vilmosát és az őt

közvetlenül követő nemzedékét 1987-es könyvében Jean-Charles HUCHET mint a *nem-udvari szerelem* időszakát tárgyalja. S hogy egy kitűnő recens tankönyvre is hivatkozzak: a korábban az eredetet tekintve liturgikusnak és arabnak nevezett *thèse* mára már *l'hypothèse latine-ra* és *l'hypothèse arabe-ra* változott (ZINK, 1992, 113-116.).^[8] Egyébként szerelem-ügyben én elképzelhetőnek tartom az egymástól térben és időben tökéletesen független, de hasonló invenciókat (mint ahogy ismerünk *albákat* az észak-amerikai indiánoknál és Afrikában is). Annyi azonban bizonyos, hogy Roubaud szerint a Szerelmet mint elvontságot a trubadúrok nem perszonalizálták. A szerelem -- az *amors* -- az oksztán nyelvben, ellentétben a franciával, nőnemű. Az olaszban is hímnemű az *amore* szó, talán azért is kézenfekvő, hogy perszonalizálják. A Szerlem mint elvontság a trubadúrok számára nem egy *persona*, sem személy, sem álarc. Bár ez már náluk is kissé bonyolultabb kérdés. Roubaud úgy gondolja, hogy a trubadúroknál "(...) az *amors* erő, a dolgok és a létezők motorja: axióma, alapelv. A szerelem nagyúr (un seigneur), de *dona* is, mivel a nyelvben nőnemű; bizarr androgün szellemiség; a megiszemélyesítésen innen marad; voltaképp nem egy személy, hanem egy fogalom, ám segítségül hívható; "*egy dolog tulajdonneve*" (Gertrude Stein)" (ROUBAUD? 1989, 174.)).

És akkor itt nagyon közel vagyunk Ezra Poundhoz Guido Cavalcantihoz: a teremtmő névhez vezet a szerelem, ide vezet a szerelem árnyéka, a féltékenység, és egy sajátos név is, a *senhal*.

(a senhal és a diszkréció összekapcsoltsága)

Jacques Roubaud felfogása a *senhalt* illetően nem nélkülöz minden eredetiséget, jóllehet tartalmazza a jelenség általános, a használatából kiinduló értelmezését is, amely szerint a *senhal* 1) olyan titkos név, amely 2) a szerelem titkosságát, a szerelmi diszkréciót szolgálja (és ezzel egyben elkerüli, hogy az "álnév" vagy a "fedőnév" megtévesztő és ostoba kifejezéseit használja; egy úrhölgy nem 007-es ügynök). Az így felfogott *senhal* az értelmét szűkebben egy morális előírásban, tágabban egy társadalmi konvencióban találja meg. Szeretném idézni teljes terjedelmében a Roubaud által adott "definíciót":

"--*senhal*: az emberszólás elkerülése arra ösztönzött, hogy -- amennyiben ez lehetséges -- a szerelem maradjon titkos. "Ai Deus com bona for'amors. de dos amics s'esser pogues. que ja us d'aquesty enveyos. lor amistat non conogues." (Ó, Isten mily jó is volna két barát szerelme ha egy irigyük sem ismerné barátságukat soha) (Bernart de Ventadour). Így a szerelem a csend felé igyekszik. Ám minthogy másfelől a szerelemnek meg kell *szólnia* a dalban, hogy a hölgy *pretz-e* szétáradhasson, a szerelmi örömnak dallamokat és rímeket kell alkotnia, egy

olyan ellentmondással találjuk szembe magunkat, melyet -- részlegesen -- a *senhal* elgondolása és gyakorlata old fel. A *senhal* a hölgynek adott titkos név, azért, hogy megnevezett legyen a *cansó*ban, anélkül, hogy köznapi identitása (*son identité ordinaire*) lelepleződjön; a *senhal* a szerelem neveinek egyike, ha mesterien van megválasztva, egyszerre mondja ki a konkrét hölgy -- ma már nem ismerhető -- lényegét és az őt éneklő *canso* lényegét. Az egyetemes felé igyekszik. Néhány *senhal* az *amors* rövid "leírását" adja" (ROUBAUD, 1971, 26.)

E definíciónak -- ne feledjük, matematikustól származik! -- számos előnye van. Vegyük sorra ezeket az előnyöket!

1) A *senhal* jelenségét már az első mondat a szerelemmel kapcsolja össze. Azaz a *senhal* vizsgálatánál kizárhatjuk A) azokat az eseteket, ahol valamely férfiúnak, ahhoz, hogy trubadúr lehessen, el kell veszítenie eredeti nevét, és egy új névvel új identitást kell kapnia. "Az irodalomba való belépés mindig a keresztelés módjára történt, olykor az új névvel való felszenteléssel, amely megpecsételi az első név eltűnését" (HUCHET, 1990, 84.). Hagyományosan így értelmezik a *paubra generacion* névcseréit: a Cadenet - Baguas - Cadenet kétszeri névváltást, vagy a Cercamon - Panperdut cserét. E névváltoztatás -- bár újrafogalmazza a személy identitását, mint ahogy a hölgy identitását a *senhal* -- nem diszkréciós célzatú és nem szerelmi konvenciókba ágyazott. B) Nem tartozik a *senhal* jelenségének körébe a definíció szerint a nem-szerelmi névadás, tehát az sem, amikor például Marcabru vidája elbeszéli, hogy azért kapta ezt a nevet, mert anyját Marcabrunának hívták. (Nem tudom, egyes trubadúrok egymásnak adott megnevezései *senhalok-e*, mindenesetre Roubaud rövid *senhal*-katalógusában szerepel a *Tristan* is, ami Bernart de Ventadorn nevezetes *Quan vei la lauzeta mover...* kezdetű *cansó*jában a filológia szerint egyértelműen Raimbaut d'Aurenga "titkos neve").

2) Nagy előnye a definíciónak, hogy a *senhal* nem szűkíti le a hölgy identitásának a kérdésére: a *senhal* itt egyszerre áll kapcsolatban a *dompnával* és a *cansóval*. A *canso* nem képződhetne meg a hölgy iránt érzett vágy nélkül, és a hölgy nem jelenhetne meg a *cansó*ban a név, a *senhal* nélkül. Roubaud egy példát is ad arra, miként mozdul el a szerelem az egyetemes felé a *senhalon* keresztül. Bernart Marti *Bel m'es lai latz la fontana...* kezdetű *cansó*jában szerepel a *Na Dezirada* *senhal*, amelyhez Roubaud a következő megjegyzést fűzi: "A hölgy *senhalja* itt a majdnem tökéletes *senhal*, az összes hölgy emblematikája, "Na Dezirada", a Vágyakozás Hölgye" (ROUBAUD, 1971, 104). Ez a *love by senhal*, útban Cavalcanti felé.

Tehát nyitva marad az a kérdés, hogy mit kezdünk azokkal a nevekkal -- például a nevezetes *Rassa* vagy *Oc e No* vagy *Marinier* megnevezésekkel --, amelyek férfiakra vonatkoznak, s amelyek kontextusa nem-szerelmi kontextus, bár kétségtelenül senhalok. Mit kezdünk az olyan vidákkal, amelyekben egymás után, vegyesen, egy kupacban szerepelnek férfiakra és nőkre vonatkozó senhalok?[9] Ezt a kérdést azonban most nem vizsgálom.

Roubaud senhal-leírása két ponton: a senhal és az identitás, valamint a senhal és a diszkréció pontján, ha vitára nem is, legalább megfontolásokra ösztönöz. Roubaud beszél a hölgy *identité ordinaire*-jéről, amivel azt sugallja, hogy létezik másféle identitás is. Valóban, a hölgy legalább kettős identitásának fogalma indítja be a vidák megfeleltetési játékát, azt tudniillik, hogy a köznapi identitást a hölgy nevével, valamint társadalmi státuszával és családi-rokon kapcsolataival *jelölik meg*, majd megadják a senhal összekapcsolását egy konkrét hölgy köznapi, identifikáló adataival. Ha csak a *vidák* és a *razók* anyagát vesszük alapul, azt láthatjuk, hogy ezek a szövegek majdnem minden esetben megadják a megudvarolt hölgy köznapi identifikáló adatait; olykor megadják a trubadúr által használt senhalt is -- és ekkor minden esetben összekapcsolják a kétféle "nevet". A *vidák* és *razók* senhalfeloldási mániája a modern, 19-20. századi romanista kutatásokban is megtalálja mását, megleti árnyékát. Arra a Sherlock Holmes-i vagy Hercule Poirot-i szenvedélyre gondolok, amellyel kollégáink a hagyomány által fel nem oldott senhalok jelöltjének köznapi identitását keresik. E szenvedély gyakran lépi át a mértéket, s gyakran válik mániává. Engem az ilyen mondat, mint például: "*Na Vierna* személyét eddig még nem sikerült azonosítani" -- holmi BRFK-közleményre emlékeztet. Ezen túl: ha úgy gondolnánk, hogy valamely senhal mint jelölő jelöltje valamely egyetlen személy (annak köznapi identitásával), s így valamely senhal a vonatkozását egy bizonyos köznapi identitásban találja meg, akkor nehezen tudunk mit kezdeni az ú.n. *senhals réciproques* egyáltalában nem ritka jelenségével. Egyik hölgy nevének például Peire Vidal a *Rainier* senhalt adta, s *razója* fel is oldja ezt a senhalt: a hölgy Alasais de Rocamartina volt, Marseilla urának, Baraill úrnak a felesége, de a senhalt nem csak Vidal, hanem a férj is használta (BOUTIERE-SCHUTZ, 1964, 358). Vidája szerint Guillem de Saint Leidier Polignac marquise-nek udvarolt, aki (itt jönnek a köznapi identitás azonosító adatai:) Dalfin d'Alverne úrnak és Sail de Claustra úrhölgynek volt a testvére, valamint Polignac vicomte-jának volt a felesége. Ez eddig rendben van. Még az is, hogy Guillem de Saint Leidier a róla készített cansókban *Bertrannak* nevezte. Ám ugyanez a trubadúr *Bertrannak* nevezte Ugo Marescalt is, "társát, aki ismerte a Guillem de San Leidier és a marquise közötti összes, tettekben és szavakban megnyilvánuló (szerelmi) ügyletet". (...) *e tuit trei si clamaven "Bertran", l'uns l'autre*. És mind a hárman egymást kölcsönösen "Bertran"-

nak hívták (BOUTIERE-SCHUTZ, 1964, 271.). Ebben az esetben hol keresendő a senhal jelöltje, a senhal referenciája?

Ami a senhal és a szerelmi diszkréció összekapcsoltságát illeti, kételyeimet egy ízben megfogalmaztam már Richart de Berbezill vidája és razója kapcsán (SZIGETI, 1995a). Ott a történet fikciós szintjén tettem fel azt a kérdést, hogy miféle szerelmi diszkréció az, amikor a Rigaut és a senhallal Meillz-de Dompné-nak nevezett hölgy közötti (változó) szerelmi viszonyról legalább száz úrhölgy és száz lovag tud, akik elmennek a hölgyhöz, hogy kieszközöljék tőle Rigaut számára a megbocsátást? Egy másik razóban azt olvashatjuk, hogy bizonyos szerelmi ügy "híre gyorsan szertefutott a vidéken". A vidák és a razók az általuk előadott történetek keretein belül gyakran árulkodnak az indiszkréció roppant erős jelenlétéről. Egyébként is, ha igaza van Roubaud már idézett senhal-leírásának -- "A *senhal* a hölgynek adott titkos név, azért, hogy megnevezett legyen a cansóban, anélkül, hogy köznapi identitása lelepleződjön (...)" --, akkor én honnan tudhatom (márpedig tudom), hogy a *Meillz-de-Dompna* (A *Hölgyek-Legjobbja*) nem más, mint Jaufre de Taonai felesége és Jaufre Rudel úrnak, Blaia hercegének a leánya? Mondhatnánk, hogy trubadúrnak, Richart de Berbezillnek a vidájából? De honnan tudhatta ezeket az információkat *maistre Miquel de la Tor, escrivan*, vagy *N'Ucs de Saint Circ* (a vidák két, névről ismert lejegyzője), vagy bárki névtelen vida- és razo-szerző? Onnan, hogy a szerelmi diszkréció nyílán *nem működött* a gyakorlatban. Hiszen tudjuk, hogy a vidák és a razók anyaga kronológiailag meglehetősen kései: a trobar alkonyán, a 13. század második felében kezdtek e rövid történetek megképződni, de keletkezésüket főképp a 14. századra kell tennünk. Miképp lehetséges, hogy egy 12. századi trubadúr szerelmi életéről *titkolt* információkat ismert a 14. század? nyilván úgy, hogy a titkos szerelem már a 12. században sem volt titkos, ellenkezőleg, tudható volt. Sőt amiképp a cansók megőrződtek az oralitás állapotában, ahogyan képesek voltak az emlékezetekben konzerválódva megőrződni a lejegyzésig (és itt gyakran egy-másfél évszázados idővel kell számolnunk, amikor a canso emlékezetből emlékezetbe vándorolt), ugyanúgy kel elképzelnünk a senhalhoz kapcsolódó (indiszkrét) információk elmentését, tárolását, őrzését és lehívását is. Canso és vida & razo között a következő oppozíciós viszonyok állíthatók fel:

canso	vidas & razos
12-14. századi	viszonylag kései
verses	prózai

senhalt használ	a köznapi nevet használja
sosem oldja fel a senhalt	mindig feloldja a senhalt
diszkrét	indiszkrét

Az oppozíciós sorokból azt a kézenfekvő következtetést vonom le, hogy a senhal mint intézmény *nem* társadalmi-szociológiai intézmény (hiszen amit mindenki tud, azt minek senhallal titkolni), hanem, *poétikai intézmény*. A canso, a szerelmi ének egyik műfaji kötelezősége, ma úgy mondanánk, irodalmi szabály, még pontosabban irodalmi *játék* (a *joc* és a *joi* interferáló értelmében). A cansóban, és csak a cansóban van jelen, valamint a műfaj-hierarchián belül a canso-közeli műfajokban, így a *tensóban* és a *sirventesben*.

Mi a senhal, mint poétikai eljárás? Hogyan kell jó senhalt alkotni? Mire vonatkozhat a roubaud-i leírásban az, hogy *a senhal ha mesterien van megválasztva*? 1) Ha a köznapi identitást jelölő nevek felől közelítünk, látható, hogy számos senhal olyan név, amely egyébként is létezik: az *Audiartz*, a *Bertran* közönséges keresztnév. Ilyen esetben mi teszi a keresztnévet senhallá? Miért nem közönséges keresztnév a *Tristan* például? 2) A senhal jelentéssel bíró szavakból áll. De jelentéssel bíró szavak gyakran funkcionálnak közönséges névként. Mit gondolnak, ez a megjelölés: *Vörös Rózsa*, közönséges név avagy senhal? 3) Milyen alapunk van jól megválasztott és kevésbé sikerült senhalokról beszélni akkor, amikor azok, akiket jelöltek, évszázadok óta halottak, és nem ismerhetjük volt személyüket a szerelemben?

Úgy gondolom, *minden név senhal, amely azt mondja magáról, hogy senhal*. Nem valakinek a neve, hanem valamely dolog, adott esetben a konkrét szerelem tulajdonneve, *love by name* és *name by love*. A senhal a roubaud-i utólagosság felől szemlélve -- *poésie minimale*, a Michel Métaïl értelmében felfogott *korpuszkuális költemény* (OuLiPo, 1987, 275-303.), vagy ha úgy tetszik, haiku a trobarban. Nem pusztán a hölgyet jelöli meg, hanem a hölgyhöz fűződő *viszonyt a cansón belül*. A senhal a konkrét hölgy felé irányuló szerelmi viszonyulás megjelölője: a senhal mint név e viszonyt, e szenvedélyt alapozza és jelöli meg. (cauda: "*a senhal a szerelem neveinek egyike*")

Trubadúr-antológiájában Jacques Roubaud összeállított egy rövid senhal-listát, és pontosan úgy tipografizálta, amit egy cansót (az énekeskönyvek sorrendezési technikáját követve). Olvassuk hát ezt a mikro-költeményekből álló költészetet, a szerelem e rövid "leírásait"!

"-- Alauzeta (Pacsirta) Rai (Fénysugár) Miels de Domna (Hölgyek Legjobbja) Bels Espers (Szép Remény) Bels Cavaliers (Szép Lovag) Doussa Enemia (Édes Ellenség) Mirail de Pretz (Értékes Tükör) (.....) Na Dezirada (Vágyakozás Úrnő) Bel Carboncle Bel Diaman Bel Cristalh Bel Cors Joios (Szép Öröm-Test) Bel Cembeli (Szép Cobolyprém) Na Dous Esgar (Édes Pillantás Úrhölgy) Na Esmai (Nyugtalanság Úrhölgy) Bona Esmenda (Jó Elégtétel) Mon Estiu (Nyaram, vagy Aratásom) Na Faidida (Számûzetés Úrhölgy) Na Flor Flor de Lis Na Flor de Lis Na Flor Vermelha Gai d'Amors (Szerelmi Vígsg) Na Gaug de Cor (Szívbéli Öröm) Mon Guerrier (Harcosom) Na Jauzida (Élvezet Úrhölgy) Fin Joi Mon Joi Joi Novel La Loba (A Nőstényfarkas) Mantel Mon Sobre Gaugz (Én Túlságos Örööm) Mon Ses Enjan (Én Csalás-Nélkülim) No Conten Bel Papagai Na Bel Ris (Szép Nevetés) Bel Senhor Ses Merce Sobre Luenh (Messzin-Túl) On Tot Me Platy (Ahol Minden Tetszik Nekem) Tristan" (ROUBAUD, 1971, 26-27.)

Amennyiben e gyönyörű senhalok nem mások, mint különböző szerelmi szenvedélyek tulajdonnevei, úgy nem hölgyek álnevei, sem hölgyek igazi nevei, hanem *a szerelem igazi nevei*. Szándékosan hagytam ki Roubaud rövid kollekciójából egy senhalt: *Nom Verais*. Igazi Név. Egy hölgy neve az, hogy Igazi Név. De vajon valóban a hölgyé-e? Az Igazi Név vajon nem a *senhal neve*? Amelyben ez a senhal a senhal értelmét a senhal értelmeként jelöli meg (minden egyes senhal önmaga tulajdonneve), s *ezt* azonosítja a hölgygel, illetve a hölgyhöz fűződő szerelmi szenvedéllyel (a senhal a szerelmi szenvedély neve). Ez az önmagát jelölő, szolipszista jel világosan rámutat a senhal poétikai dimenzióira: a név által teremtettt szerelem Cavalcantitól ismert poundi felfogására. Amely teljesen homológ Jacques Roubaud értelmezésével. Ami a senhal senhalja, a név neve.

Ekként a senhal túlmutat használatán, túlmutat a névhasználatban betöltött szerepén. teremtmő jellegű a szerelemben és pusztító jellegű a féltékenységekben. A senhal senhalja a teremtmő név megnevezése, az igazi név neve. Jacques Roubaud számára így lesz Ezra Pound senhalja Arnaut Daniel (a féltékenységeknek ez a *neve*), Elioté pedig Dante Alighieri. A le nem folytatott, a végig nem vitt vita (*tenso*) vitatkozó álláspontján Pounddal kapcsolatban Roubaud magára vehetné a Dante-senhalt. De nem veszi fel, elkerülendő a pusztítást.

Felhasznált Irodalom

- BEC, Pierre [1979]
(1992) *Anthologie des troubadours*. Edition bilingue, 10/18, Paris.
- BLACKBURN, Paul
(1978) *Proensas, an Anthology of Troubadour Poetry*. University of California Press.
- BOUTIERE, Jean - SCHUTZ, A. -H.
(1964) *Bibliographies de Troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*. A. -G. Nizet, Paris.
- DANTE Alighieri
(1986) *Isteni Színjáték*. Ford. Babits Mihály, a szöveget gondozta Belia György, Szépirodalmi, Budapest.
- HUCHET, Jean-Charles
(1987) *L'Amour discourtois: La "Fin'Amors" chez les premiers troubadours*. Paris.
(1990) *L'écrivain au miroir dans les Vidas et le roman occitan*. In: *Le Moyen Age* (Revue d'histoire et le philologie), Tome XCVI (5 série, tome 4), n 1, 81-92.
- KENNER, Hugh [1978]
(1993) *Brooklyni szerelem*. Ford. Novák György, Pompeji, Szeged, 1993/1-2. 299-310.
- MAKIN, Peter
(1978) *Provence and Pound*. University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London.
- OULIPO
(1987) *La Bibliothèque Oulipienne. Volume II.*, Ramsay, Paris.
- POUND, Ezra
(1970) *The Translations of E. P.* With an Introduction by Hugh Kenner, Faber & Faber, London.
(1974) *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. by T. S. Eliot, Faber & Faber, London.
(1975) *Cantók*. Vál., ford., az utószót írta Kemenes Géfin László, Magyar Műhely, Párizs.
(1978) *Selected Prose 1909-1965*. edited, with an Introduction by William Cookson, Faber & Faber, London.
(1991) *E. P. versei*. Vál. Ferencz Győző, a jegyzeteket készítette Novák György, Európa, Budapest.

- ROUBAUD, Jacques
 (1969) *La sextine de Dante et d'Arnaut Daniel*. in: *Change n 2.: La Destruction*, Éd. du Seuil, Paris, 9-38.
 (1971) *Les Troubadours (anthologie bilingue)*. Introduction, choix et version fr. de J.R., Seghers, Paris.
 (1973) *La poétique comme l'exploration des changements de forme*. In: *Biologies et prosodies*. Szerk. Jean-Pierre Faye és Jacques Roubaud, 1/18, Paris.
 (1986) *La fleur inverse. Essai sur l'art formelle des troubadours*. Ramsay, Paris.
 (1989) *Le grand incendie le Londres. Récit, avec incises et bifurcations*. Seuil, Paris.
 (1991) *Hoppy hercegnő avagy Labrador meséje*, 2000, Ford. Szigeti Csaba, 2000, 1991 október, 35-41.
 (1993) *A megfordított virág. Előszó. (1986)*. Ford. Szigeti Csaba, Pompeji, Szeged, 1993/1-2., 201-211.
- SZIGETI Csaba
 (1995a) *Az Én, a Művem, meg a Történetem*. ?egjelenés előtt Literatura, 1995/3.
 (1995b) *Love by name vagy Love for a name? (A Cavalcanti-Pound dilemmák)*. Jelenkor, 1996 október, 887-896.
- ZINK, Michel
 (1992) *Littérature française du Moyen Age*. Coll. Premier Cycle, Paris.
-

Jegyzetek

[1] A Pound-Cavalcanti viszonyról és ennek holdudvaráról ld. SZIGETI, 1995b.

[2] Zukofsky költeményének angol szövegét tartalmazza Hugh Kenner ragyogó tanulmánya a Pound és Zukofsky közötti szellemi *tensó*ról. Ha Zukofsky canzonéjét is bekapcsolnánk a kontextusba (nem tesszük, jóllehet ROUBAUD, 1973 említi a Marx-közelséget a canzone kapcsán, azt, ahogyan egy közgazdasági elmélet és egy szerelemelmélet egymás mellé kerül), a kontextus rendkívül érdekes irányba terjedne ki. Ugyanis Zukofskynál az "A foin lass" az "A"-9-en végzett munkájának mellékterméke; az "A"-9 egy *dupla* canzone, mely első részét tekintve Guido mintájába illik, összeollózott forrása pedig H. Stanley Allen *Electrons and Waves: An Introduction to Atomic Physics* [Elektronok és hullámok: bevezetés az atomfizikába] (Macmillan, 1932) című műve, Marx *Tőkéje* az Everyman's Library fordításában (1932), a harmincas évek proletár bibliája, továbbá ugyanezen szerző *Value, Price and Profit* [Érték, ár és profit] című kötete (az 1935-ös kiadásban). A vállalkozást lehet,

hogy Pound sugallta azzal a megjegyzésével, hogy 1290-ben Guido gondolatainak tónusa talán ugyanolyan felforgató erejű volt, "amilyen ma a Tom Paine-ről, Marxról, Leninről és Buharinról folytatott társalgás lenne egy metodista bankigazgatósági ülésen a Tenesse állambeli Memphisben". Az "A"-9 első része legnagyobb részében dolgok kórusa szól, mintegy megtestesítve Marx futó látomását [*A tőke*, Everyman kiadás, 58. p.], miszerint ha a tárgyak beszélni tudnának, kifejtenék, mennyire elszakadtak az emberi használatától (KENNER [1978], 1993, 304).

[3] "A trubadúrok nem voltak azok a "magyarázató urak", akiket Gorkij leírt a Klim Szamgin-ban (ahol a bolsevikokról van szó). Ugyanígy távol álltak a *dolce stil nuovo* itáliai költőitől (akiknek szintén volt "doktrinális" és "magyarázató" mániájuk)" (ROUBAUD, 1971, 11.).

[4] Novák György szómagyarázó jegyzete: "áttetsző, áttüzesedve égő anyag" (POUND, 1991, 213).

[5] ROUBAUD, 1971, 402. A rövid költeményt, mivel középpontjában egy név áll (én a legszívesebben így nevezném el: *A fény nevének éneke*), talán érdemes teljes terjedelmében idézni, Bernard Vargaftig francia fordításában, a Roubaud-antológia tipografizálásával: A Lunel luit une luisante....qui plus illumine que toutes les lumières....d'elle s'allument joie courtoisie et amour....et gai ensoleillement et beauté et ardeur....et quand la lumière sur Lunel se mit à luire qui enlumine de Toulouse en peovence....joie et courtoisie étaient dans les ténèbres....Lunel les fait maintenat luminer Le nom de la lumière est clair resplendissant....qui exactement veut dire à bien entendre....Gauserande gais seront et transportés....ceux qui verront ses gais emportements....et que joie sera donnée àqui elle plaît....et que joyant ils seront très joyeux....elle et ceux qu'elle voudra réjouir....vrai est le nom à bien l'entendre beau Guiraut ami les savants de Provence....qu'ils me disent comment ce nom si leur plaît ils l'entendent....car s'ils disent mieux point ne suis-je jaloux....tant je veux que ce nom se lève sur les plus beaux

[6] A IV. cobla utolsó két soráról van szó: "qe'l seu bel cors baisan rizen descobra, e que-l remir contra-l lum de la lampa". Rubaud a következő kommentárt fűzi hozzá: "Ces deux vers sont d'une grande importance car ils préfigurent les développements de Guido Cavalcanti dans sa *canzone doctrinale* sur la nature de l'amour: le corps de la dame est un corps "diaphane", qui reçoit la lumière (de la lampe de l'amour) et ainsi, illuminé, resplendit" (ROUBAUD, 1971, 235.).

[7] Arnautz Daniels rövid életrajza, vidája a következőket mondja: "Arnaut Daniel ugyanarról

a vidékről származott, ahonnan sire Arnautz de Meruoill, Peiregors püspökségéből, abból a kastélyból, amelynek Ribairac a neve; és nemesember volt. És jól kitanulta a tudományokat (amparet ben letras) és jonglőrré lett és kifinomult rímek (caras rimas) fellelésében gyönyörködtette magát; ezért van az, hogy cansóit nem könnyű megérteni, sem megtanulni. És egy gascogne-i nemes úrhölgyet szeretett, sire Guillem de Buovilla feleségét; de senki nem hihette, hogy az úrhölgy részelteti őt a gyönyörben a szerelmi szokás szerint; ezért mondja, hogy:

Arnautz	vagyok,	aki	szelet	gyűjt
És	ökörrel		vadászik	nyúlra
És	az	árral	szemben	úszik.

Sokáig kitartott a szerelem mellett és sok jó cansót készített róla; igen nyájas és udvari férfiú volt." Az okszitán vida kritikai kiadása francia fordítással: BOUTIERE-SCHUTZ, 1964, 59.

[8] Ami az antik és az egykorú latin költészet és a trobar viszonyát illeti, Michel Zink nagyon határozottan így vélekedik: "(...) il suffit de les (t.i. a trubadúrok alkotásait -- Sz. Cs.) lire pour mesurer combien leur ton diffère de celui de la poésie latine où l'on ne trouve guère cette gravité passionnée qui fait de l'amour le tout de la vie morale et de la vie tout court. En outre, les centres de Chartres et d'Angers sont bien septentrionaux pour avoir joué un rôle déterminant dans la naissance d'une poésie en langue d'oc. En dehors de celle des goliards, la poésie latine était lue, et non chantée. Enfin, à quelques exceptions près, les troubadours étaient loin de posséder une culture latine suffisante pour mener à bien de façon systématique un telle entreprise d'adaptation" (ZINK 1992, 113.).

[9] Például Gaucelm Faidit egyik razójának végén: Gauselm[s] Faiditz si apellava "Bel[s]-Doutz-Maracdes-Fis" N'Ugo lo Brun, lo conte de la Marcha, et appellava "Saintongier" Em Peire de Malamorty, et "Sobregai" lo vescomte de Comborn, et "Bels-Esper[s]" Na Jordana d'Ebr[e]un, et "Lignaure" En Raimon d'Agot." (BOUTIERE-SCHUTZ, 1964, 168.) A nyelvi panelekből építkező vidák és razók paneles nyelvezete tapasztalható itt is: ugyanaz a szerkezet vezeti be az itt felsorolt nem-szerelmi kontextusú senhalokat (X trubadúr "Z"-nek nevezte Y-t), mint a szerelmi kontextusúakat (v.ö. ugyanebben a razóban a szerelmi senhal bevezetésével: "E s clamava con ella en son chantar "Bels-Espers""; a *Szép Remény* senhal megismétlése a befejezésben a szerelmi és a nem-szerelmi kontextusú senhalok vegyítésére is utal, pontosabban arra, hogy ezek a vidákban és razókban ugyanúgy, azonosan, egyformán funkcionálnak).

